الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث

بقلم غالي شكري

بدأت تسمية الاتجاهات الادبية والفنية منذ اواخر عصر النهضة . انتعشت حينذاك حركة جماعية تقتفي اثار القدامى من الاغريق والرومان وتستمد اصولها النظرية من ارسطو ، فسميت بالحركة الكلاسية لترسمها خطى الاقدمين فيما ابدعت من اثار ظل الطابع المدرسي سمتها الرئيسية. ولم يكن هذا الاتجاه الا تعبيرا فنيا عن يقظة العالم الاوروبي من وهاد القرون الوسطى ، وقد تجسدت اليقظة في اجترار القديم احتجاجا واعيا على ظلام تلك الفترة التي سادت فيها اداب الكنيسة وفنونها . وكانت الكلاسية تعبيرا موفقا لعملية الاجترار هذه .

غير ان المجتمع – كبقية اشكال الطبيعة – لايعرف حالة السكون . فالتفاعلات المستمرة بين جنباته تتطور به من صورة الى اخرى ، والصورة الجديدة للمجتمع البشري فور انهيار النظام الاقطاعي اوضحت ملامح الفرد وابرزت خطوطه واحلامه لدرجة كبيرة . تمثلت هذه الاحلام في الطموح والنزوع القائم الى التفوق ، مهما اعترضت طريق الفرد عقبات واهوال . ومن الاحلام والطموح وخيبة الامل أمام الصعاب ، تلونت عيون قطاع عريض من البشر في بداية القرن التاسع عشر بالوان غائمة باهتة سميت رومانسية فأوجزت التسمية روح العصر بتلخيصها سمات فرد ذلك العصر ، وتمييزها بينه وبين انسان المجتمع الاقطاعي ، انسان عصر النهضة ، ولم تنل التسمية غير هذه الاهداف حتى دعاها بعض النقاد بالحالة النفسية اقرب منها الى الاتجاه الادبي والفني (١) بينما دعاها اخرون بكلاسية المحدثين (٢) . اي ان الرومانسية لاتعني مجموعة من القواعد الفنية ، بقدر ماتعني الخصائص العامة لعصر معين . وجاء الادباء والفنانون واثارهم خلاصة تعبيرية لذلك العصر .

وفي موازاة الاتجاه الرومانسي ، كان هناك قطاع اخر استقبل التغير الاجتماعي على نحو مختلف . تتلمذت انسانية هذا القطاع على قوانين نيوتن في الجاذبية وقوانين مالتس في الاقتصاد ، وغيرهما من علماء ومفكري الاتجاه الميكانيكي لفهم الانسان والكون والمجتمع . وتبلورت نظرة هذا الاتجاه في الادب بان ينقل الفنان الواقع المرئي المباشر صورا طبق الاصل اطلق عليها لقب الواقعية كتعريف دقيق لتصوير الواقع بطريقة آلية . واطلق عليها مرة اخرى الواقعية النقدية تعريفا لما قد توحى بل الصورة الفوتوغرافية للواقع من نقدات تلقائية له . وحين ظهرت قوانين الوراثة العضوية برزت في الاداب والفنون محاولات تأخذ من تلك القوانين سندا لها ، ودعت نفسها بالواقعية الطبيعية . رفضت نظرة الاخذين بالجبرية الاقتصادية في محيط الواقع الاجتماعي ، وتبنت الجبرية العضوية لرؤية ذلك الواقع .

ونلحظ بعدئذ تسميات عديدة ، يرتكز بعضها على عنصر المصادفة كالبرناسية التي شاعت بين بعض الشعراء في فرنسا اصدروا ديوانا لهم يحمل هذا الاسم « وهو لاحد جبال اليونان ، وكان مهبطا لالهة الشعر والوحي والالهام كما تفيد الاساطير » . ولعله كان رمزا لتحليقهم بعيدا عن ارض الواقع ، تماما كما حدث للرمزية والسريالية والدادية ، فجميعها



ليست مجموعة ثابتة من الاصول الجمالية بقدر ماتهدف الى رؤية الواقع من زاوية خاصة .

نخطيء اذن في اطلاق كلمة مدرسة على اي اتجاه ادبي او فني ، فكل اديب وفنان يتفرد بسمات فنية خاصة به رغم انتمائه الى اتجاه عام يشتمل على رؤية قطاع معين من الناس في بيئة معينة من المكان في عصر معين من التاريخ . الفن هو المدرسة الكبرى ، والاتجاهات المختلفة بمثابة السنوات الدراسية ، فالاتجاه الكلاسي يمثل درجة ما في تطور الفن ، والاتجاه الرومانسي يمثل درجة تالية .. وهكذا .

ولقد حدث منذ تسمت احدى هذه المراحل بالواقعية لمجرد ان روادها ينسخون الواقع كما يرونه بالعين السطحية الجامدة ، ان بلغت الاتجاهات الفنية درجة عالية من التشابك والتعقيد والتفرد ، جعل من المستحيل – اذا شئنا الدقة – تعميم اية تسمية على اتجاه او فنان (٣) .

الفن بين الواقع والواقعية

بهذه المقدمة نلتقي مع الواقعية الاشتراكية كاتجاه اطلقت عليه هذه التسمية مع ظهور الحركة الاشتراكية في مجال تحقيقها الاجتماعي بالاتحاد السوفيتي . فما قاله ماركس وانجلز في كتابهما الضخم عن الادب والفن ، لم يشتمل على هذا التعبير . ولم يرد ايضا في تاريخ النقد الروسي رغم الميول الثورية التي تتضح في اعمال بيلنسكي وتشيرنشفسكي وهرزن ودوبرليوبوف . وهم الرواد الذين مهدوا للحركة النقدية في الادب السوفيتي المعاصر .

وانما جاءت هذه التسمية مع الاتجاه الادبي الذي ولد مع الاعمال الادبية للكاتب مكسيم جوركي . ولم يولد التعبير مع المضمون الثوري لاعمال جوركي دفعة واحدة ، بل دعيت بالواقعية الجديدة اولا تمييزا

(١) Readtl-The Meaning of Art, p. 81

(٢) المصدر السابق

(٣) وذلك تبعا لتعقد حياة المجتمع الانساني الحديث بعد اجتيازه عقبات البداوة الى الحضارة المتناهية التعقيد .

لها عن الواقعية القديمة في الادب الاوروبي ،ودعيت حينا بالواقعية الثورية لما تحتويه من قيم ايجابية في بناء المجتمع . ثم دعيت بالواقعية الاشتراكية للتفرقة بينها وبين الواقعية في فنون الغرب .

هذه هي اسباب التسمية ، وهي في النهاية لاتشكل تيارا فنيا معينا ، وانما تؤكد اتجاها جديدا في رؤية الواقع يستند اساسه الفلسفي على الماركسية كنظرية في الطبيعة والمجتمع . ولقد كانت الاتجاهات الادبية جميعها تستند على دعامات فلسفية عبر العصور . ولكن الرؤية الاجتماعية للماركسية تحتم على الاخذين بها في المجال النظري ، الاخذ بها في مجال التطبيق . وهكذا تحتم على الفنان الذي يستنير بالرؤية الماركسية للمجتمع ، ان يعكس هذه الرؤية بعفوية وتلقائية في عمله الفني .

وينبغي ان نشير في البداية الى انه ليست هناك نظرية theory ماركسية في الفن ، وانما هناك نظرة outlook ماركسية للفن ، والماركسية نفسها ليست مذهبا doctrine وانما هي منهج method للتفكير . وحينئذ يصدق لوفافر بقوله : ليس ثمة فن ماركسي (٤) .

والمتتبع لتطور النقد الادبي في المجتمعات الاشتراكية من جهة ، وعلى يدي النقاد « الماركسيين » في الغرب من جهة اخرى ، يحس تماما بأزمة تعبير الواقعية الاشتراكية بعد جريانه على الالسنة دون مراجعة وبغير تمحيص . فاذا قرأنا للناقد الانجليزي رالف فوكس فصلين كاملين عن « الماركسية والادب » و « الواقعية الاشتراكية » لم نحظ بتفسير فني للتعبير ، بل يؤكد لنا اهمية الدلالة الاجتماعية للعمل الادبي ومعنى انبثاقها من الفلسفة الماركسية (٥) . ونطلع في كتاب جورج طومسون عن « الماركسية والشعر » على تطور فن الشعر منذ فجر التاريخ . ونفيد من المؤلف كيف استخدم المنهج العلمي في بحث موضوعه على نحو رائع (٦) . ولكنا لانحصل من اية بحوث نقدية في الواقعية الاشتراكية على تدليل مقنع لهذا التعبير ، بما في ذلك كتابات جوركي .

اما الكاتبان اللذان تعمقا هذه النقطة فهما اندريه جدانوف وجورج بليخانوف . اكتفى الاول بقوله ان الفن (لا يعكس الواقع بصورة مدرسية جامدة ، او على اعتباره واقعا موضوعيا فقط ، بل يقدمه في تطوره الثوري) . وهو يفرق بذلك بين الرؤية الميكانيكية للواقع ، وبين الرؤية العلمية . واكتفى الثاني بتحليل الصلة القائمة بين الفن والحياة تحليلا عميقا يعتمد المنهج الجدلي . ولم يدلل الكاتبان كلاهما على صحة الواقعية الاشتراكية ، بل ان احدهما ـ بليخانوف ـ لم يستخدم التعبير على الاطلاق .

والاهمية القصوى التي تضطرنا الى التأني في بحث هذه النقطة ترجع لسببين : اولهما ان هذه التسمية لا تتفق مع تطور التعابير الفنية . فالاتجاهات السابقة مثل الكلاسية والرومانية والواقعية كانت تمثل رؤى معينة للواقع . فاذا جاءت الماركسية بنظرة جديدة للفن والواقع فانها تشكل اتجاها يمثل رؤية فلسفية للواقع ، ولا نقول رؤية اشتراكية لان هذه اللفظة تعني التحقيق الاجتماعي للرؤية الفلسفية وليست هي الرؤية نفسها . وهكذا نخطىء بتعبير الواقعية الاشتراكية لاقتصاره على دلالة العمل الفني وحدها . ذلك ان الاساس الفلسفي للتعبير ـ وهو الماركسية ـ يعطينا النظرة الاجتماعية دون النظرية الجمالية ، فيستحيل اذن ان نعمم تسمية فلسفية او اجتماعية على اعمال فنية . والتفرقة الحاسمة بين هذه الاعمال وبين غيرها هي مجموعة الخصائص الجمالية للعمل الفني ، والتي يختلف بواسطتها كل فنان عن الاخر ، أو التي يختلف بها اتجاه فني عن الاخر . والماركسية ليست الا منهجا للتفكير . ومن الخطأ الفادح اذن ان نقحم تسمية الدلالة الاجتماعية لهذا المنهج على تسمية الاتجاه الفني الآخذ بنفس المنهج .

والسبب الثاني الذي يدعنا ندقق في بحث هذه النقطة كونها تفصح عن تيارين متناقضين ، قاد اولهما انجلز حين قال صادقا « ان الاعمال الفنية تعبر جميعها عن رأي في الوجود ، وتترجم عن موقف حيال النظام الاجتماعي القائم ، وعن نقد ، وامل ، واتجاه .. ولكن ذلك الاتجاه متولد من العمل الفني نفسه ، ومن كونه صورة للحقيقة، اذ ليس للمؤلف ان يتدخل ليملي حكمه او يفرضه ، لان الوقائع التي جاء بها وعرضها لا تحتاج قط الى شفيع » . وقاد لينين التيار الآخر حين قال : (على الادباء والفنانين ان ينتجوا للملايين من الايدي العاملة ادبا حزبيا بكل ما تحمله الكلمات من معان قوية) (٧) . وما يزال التياران على قيد الحياة بين النقاد السوفييت المحدثين ، بينما نقرأ لاحدهم « انه لمن الصعوبة ان نحدد عملا فنيا واحدا في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي » (٨) أي بعفوية وتلقائية ، يردد ناقد آخر قول بليخانوف : (ان قيمة الانتاج الفني تحدده بشكل نهائي قيمة مضمونه) .

والخطورة في التيار الاخير سوف نلمسها في عرضنا للقضايا التي اثارها نفس الاتجاه في نقدنا العربي الحديث .

✶

والتأثر بالاتجاهات الاجنبية ليس جديدا على النقد العربي . فقد تأثر النقاد العرب القدامى بما وضعه ارسطو من كتب في الشعر والخطابة (٩) وتأثر نقدنا الحديث منذ نشأته بثمرات النقد الانجليزي عن هازلت ووردزورث كما يتضح في « الديوان » . ويبرز مع تطور مجتمعنا اتجاه اكثر تقدما ومنهج اكثر علمية في كتاب « التجديد في الادب الانجليزي » لسلامة موسى ، ويتبلور هذا الاتجاه رويدا في مؤلفات اسماعيل ادهم عن الزهاوي والحكيم وطه حسين . ولم يقف الاتجاه الاول عند خطواته الاولى ، بل استعان بالابحاث السيكلوجية الوافدة كما نلمح ذلك في كتاب العقاد عن ابن الرومي ، وفي كتاب محمد خلف الله عن الادب من الوجهة النفسية . وكانت آراء محمد مندور حول الشعر المهموس وكلمات انور المعداوي حول الاداء النفسي ، امتدادا اكثر تطورا لنفس الاتجاه . كما عثر الاتجاه الآخر على امتدادات معمقة في دراسات لويس عوض ، وبخاصة في مقدمته لكتاب « بروميتيوس طليقا » و « الانجليزي الحديث » (١٠) .

ولقد مضى تطور النقد في ادبنا الحديث ـ الى حد ما ـ في خط مواز لحركة التطور الاجتماعي في بلادنا . بحيث كان التيار المتخلف في نقدنا الادبي يرتبط تلقائيا بالوان متخلفة من الابداع الفني . والتخلف هنا في الرؤية الاجتماعية والقيمة الجمالية على السواء . فالنقد الذي كان يعنيه الثروة اللفظية للقصيدة فحسب ،

---

(٤) راجع كتابه « في علم الجمال » ترجمة محمد العيتاني ـ دار المعجم العربي بيروت (ص ٥١)

(٥) انظر كتابه The Novel and the people عن دار النشر باللغات الاجنبية ـ موسكو ـ ١٩٥٦ .

(٦) Thomson (G) «Marxism & poetry» , London L.W. 1945

(٧) قد لا يفي النصاب بالتعبير عن الخلاف الشديد بين انجلز ولينين ، ولمن يريد التوسع ان يطالع اعتراضات لينين على انجلز في كتيبه المسمى بـ (روح الادب الحزبي) والمدرج في اعماله المختارة .

(٨) فاديم كوزينوف ـ مجلة الادب السوفييتي ـ الطبعة الانجليزية ـ عدد ٣ سنة ١٩٦٠ .

(٩) شوقي ضيف ـ مقدمة كتاب (النقد) ـ دار المعارف بالقاهرة (ص ٦) .

(١٠) لست انسى الاعمال النقدية الممتازة التي صدرت في البلاد العربية الاخرى ككتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة . كما لست انسى الاعمال المبكرة للدكتور طه حسين كاحد معالم نقدنا الحديث . ولكني افضل في هذه النقطة ان ابين الخطوط الرئيسية المفيدة للبحث بصفة خاصة .

او الاحساس العاطفي الذي تشعه ابياتها فقط ، انتهى بان اقام حاجبا بين الفنان والتجربة الانسانية التي تكسب عمله الفني دلالة الشمول . بينما راح النقد الذي تعنيه الدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية معا ، يعمل جادا على تطوير فنوننا وآدابنا الى مستوى ارفع . كان سلامه موسى ينادي بان يرتبط النقاد الروس بالدراسة والتحليل ، كي يقدم نموذجا لما يجب ان يكون عليه نقدنا المحلي . وجاء لويس عوض اكثر تخصصا ، فاستعرض تاريخ الحركات الادبية في اوروبا مدللا على ان الفن مرآة التطور الاجتماعي . وعلى هذا النحو مضى الاتجاه المتقدم في نقدنا ناقصا ، اذ اعتمد بصورة مطلقة على رسم الخطوط العريضة « العامة جدا » كما فعل سلامة ، وعنى بضرب الامثلة من الخارج كما صنع الشوباشي ، واكتفى بالتحليل التاريخي كما نرى في اعمال لويس . لذلك كان ينقص الاتجاه دعامتان غاية في الاهمية (وبغيرهما لا يصبح متكاملا) وهاتان هما : الدعامة الفلسفية أي المنهج النظري ، والنقد التطبيقي على ادبنا المحلي .

ولم يبدأ هذا التكامل بصورة منظمة الا منذ عشر سنوات حيث بلغت الحركة الوطنية في تطورنا الاجتماعي درجة عالية من التقدم . وتنبه رواد المرحلة الجديدة الى كل ما يملأ سوق القراءة باسم الانتاج الادبي . كانت هناك مئات الاعمال الهابطة من شأنها تمييع الوجدان الاجتماعي للمواطنين باسم الفن ، والفن منها براء . وهكذا توجهت عناية اولئك الرواد الى مضمون العمل الادبي ، كي يؤدي وظيفته الاجتماعية في المسار التقدمي للمجتمع . وهنا برزت — على الفور — اولى قضايا الاتجاه النقدي الجديد في المجال النظري :

١ — الفن بين التقدم والرجعية

تساءل الاتجاه : أليس للآداب والفنون دور اجتماعي ؟ وبالتالي الا ينبغي ان نصنف الاعمال الادبية الخالية من الهدف الاجتماعي المتقدم في خانة الثقافة الرجعية ؟ ثم ما هو واجب الناقد ؟ هل يقتصر على دراسة الاشكال الفنية من حيث قيمتها الجمالية ، ام ان واجبه الآن كشف القيمة الاجتماعية للعمل الادبي ؟. وتوالت امثال هذه الاسئلة كنتيجة منطقية لاشتداد حركة التحرر الوطني ، وانتماء اصحاب النظرة النقدية الجديدة الى اتجاه سياسي تقدمي ، وغلبة الكتابات الهابطة في السوق باسم الادب والفن ، وانتشار الوان مذهلة من الانحلال في اخطر مرحلة وطنية من تاريخنا الحديث .

كانت هذه هي الاسباب المباشرة وراء تقسيم الدعوة الجديدة للادب الى قسمين : رجعي وتقدمي . لم يكن هناك الاساس الفني او الفلسفي للتقسيم ، وانما كانت اندفاعة تلقائية بمثابة رد فعل عفوي لما آلت اليه سوق القراءة من عفونة وهبوط . لكن هذه الاندفاعة سرعان ما استولت على وعي اصحابها فصاغوها في مبادىء فنية فلسفية وقالوا بأن (العمل الادبي يكون تطورا تقدميا بمقدار ما يكون اقرب واصدق تصويرا للحركة التاريخية التي تدفع القوى الجديدة الى التطور ، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى وبين القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع ، بعد ان انتهت مهماتها التاريخية) (١١) . اما الادب الرجعي فهو (الذي يتجاهل — عن قصد او عن غير قصد — فعل حركة التاريخ هذه ، يتجاهل القوى الجديدة النامية ، وينصرف همه في العمل الادبي ، الى الفئة التي تعوق حركة الولادة والتجديد، يؤكد مصالحها ويزيد « فضائلها » ..) (١٢) .

وليس شك ان هذه الكلمات تفيد الباحث الاجتماعي او الكاتب السياسي ، اما طبيعة العمل الفني فتستوجب حديثا آخر حول كيفية تحقيق هذه الفلسفة في الفن . لقد كان بلزاك « محافظا » في السياسة ، وكانت عواطفه كلها تتجه الى الطبقة المقضي عليها بالزوال ، ورغم ذلك — يقول انجلز — « فقد صورت اعماله الرائعة حتمية انهيار هذه الطبقة ، فكان بلزاك من اكبر انتصارات الواقعية». ويعلق الاستاذ حسين مروه بأنه (لا ينتقص من قيمة اديب من هذا الطراز ان تكون عاطفته الى جانب القوى المنهارة ما دام ادبه يفضح انهيارها ويكشف اغلالها) (١٣) . وكان بودي ان يقول « ما دام أدبه صادقا » ، لان الصدق وحده هو الذي قاد بلزاك — بغير الفلسفة الماركسية — لان يؤكد بالتعبير الفني انهيار طبقته الاجتماعية .. تماما كما اشار ماركس الى اعمال شكسبير . وخلاصة هذه النظرة الصائبة ان « الصدق » هو المعيار الوحيد للفن الاصيل . وصدق الفنان لا يرتدي ثوبا اخلاقيا ، وانما يكتسب دلالة فنية . بمعنى ان الفن « هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة » (١٤) فلا نملك ان نطلب اليه الا شيئا واحدا هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به . والضابط الحقيقي للاحساس بهذا التكافؤ هو الوحدة الدينامية التي نستشعرها في النسيج الفني ، فتصبح الصياغة الجمالية هي الفيصل في تقييمنا للفن، اذ هي التي تعطيه نوعيته الخاصة . اي ان الفن يستمد مادته من الحياة ، ولكنه يهب هذه المادة شكلا نوعيا خاصا هو الشكل الفني (١٥) وبذلك لا نستطيع ان نصف عملا ادبيا ما بالرجعية او التقدمية اذا شئنا ان نكون نقادا للادب . اما الباحث الاجتماعي والكاتب السياسي فيمتلكان هذا الحق . وعندئذ لا يكون عملهما نقدا ادبيا . يقول هنري لوفافر ان الفنون الدينية ليست سلبية على الاطلاق « .. لان كل فن انما هو فن انساني ، والفن الذي لا يتضمن نزعة انسانية ، ليس لنا ان ندعوه فنا غير انساني » (١٦) . ولما كان الصدق هو المعيار الوحيد لنجاح العمل الادبي فنيا ، فاننا لا ندهش حين يؤكد فاديم كوزينوف « بأنه من الصعوبة ان نجد عملا ادبيا واحدا في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي بطريقة او بأخرى » .

وهكذا لم يوفق نقاد الدعوة الجديدة في ادبنا الحديث ، حين وضعوا ادب مورياك وجويس واليوت ومحفوظ والحكيم وعبد القدوس في قفص الاتهام . ونحن نواجه بذكر هذه الاسماء مشكلة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها الفنان ، لان اولئك النقاد كادوا يجزمون بأن كل من ينتمي الى الطبقة المتوسطة او العليا ينزلق بالضرورة الى مهاوي الرجعية (١٧) فيقول عبد العظيم انيس في مقدمة حديثه عن الرواية المصرية : (ان من المهم ان نؤكد قبل الاستطراد ان نجيب محفوظ كاتب البرجوازية الصغيرة) (١٨) ويصبح هذا الحكم التقديري المسبق هو القاعدة التي ترتفع فوقها كافة احكامه التالية ، ويوضع اسم الفنان تبعا لذلك في خانة كتاب البرجوازية وهي التعبير الذي يفرق به بين هؤلاء والآخرين من الكتاب « الاحرار » فهذا ما توصل اليه الدكتور انيس حين قال عن نجيب محفوظ (.. والحقيقة انه حين يعبر عن مأساة البرجوازية الصغيرة ، فانه يعبر بالدرجة الاولى عن مأساته هو ، وحدود فهمه هو ، وهو موقف عام لكل كاتب) (١٩) . ويضرب لنا مثلا على ذلك باحدى شخصيات رواية القاهرة الجديدة

---

(١١) حسين مروه — قضايا أدبية — دار الفكر بالقاهرة (ص ١٢) .

(١٢) المصدر السابق (ص ٢١) .

(١٣) المصدر السابق (ص ٢٣) .

(١٤) Hudson : Introduction to the Study of Literature, p 349

(١٥) هنري لوفافر — المصدر السابق — (ص ٣٥) .

(١٦) المصدر السابق (ص ٥١) .

(١٧) نسوا ان ابناء هذه الطبقات في ميدان السياسة — لا الفن — هم الذين قادوا حركات التقدم الثورية في العالم .

(١٨) أنظر كتاب « في الثقافة المصرية » — دار الفكر الجديد بيروت — (ص ١٥٤) .

(١٩) المصدر السابق (ص ١٦٥) .

فيقول (ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية هي التي قضت على علي طه في الرواية وقدمه لنا في هذه الالوان الباهتة الميتة) (٢٠) . لماذا ؟ .. (.. لان نجيب محفوظ لم يعكس لنا اساسا الا جانبا من القاهرة الجديدة ، اما جوانبها الاخرى المتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية ، واضرابات العمال النقابية ، فلن تجد لها امرا يذكر عنده) (٢١) .

ولا ريب ان طبقة الفنان عنصر هام في تكوينه الذاتي ، ولكنها ليست بالعنصر الوحيد . واكثر الادباء اصالة - يقول لا نسون - هو الى حد بعيد راسب من الاجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة ارباعه من غير ذاته (٢٢) . وابناء الطبقة الواحدة يستجيبون لاحوالها الاجتماعية حسب ظروفهم الفردية الخاصة ، فلن تكون الطبقة - اذن - فيصلا في التكوين الفلسفي للفنان ، ولن تكون الاعمال الادبية تابعة لطبقات اصحابها بطريقة عفوية . والكاتب نفسه يعتبر الشرقاوي من الادباء الاحرار وهو من ثراة الريف ! ولم تكن (الارض) قصة الفلاحين ، بقدر ما كانت قصة (القرية) بما تشتمل عليه من مستويات اجتماعية مختلفة .

ولم اكن اود مناقشة الدلالات الاجتماعية في الاعمال الادبية منعزلة عن اشكالها التعبيرية ، فليس هذا هو النقد الادبي . ولكن قصدت الى ايضاح القصور الذاتي في ذلك المنهج لدرجة ان النتائج المتولدة عن هذا القصور تلغي قيمة المنهج . فرغم انتساب فرانسوا مورياك ونجيب محفوظ الى الطبقة الوسطى او العليا ، جاء فنهما زلزالا قاسيا لهذه الطبقات . لانهما كانا يمتلكان ذلك المعيار الوحيد في نجاح العمل الفني : الصدق ! ومن الخطأ اذن ان نستخلص الموقف الاجتماعي للفنان بمجرد تعبيره او انتمائه الى طبقة معينة ، او لان احد شخوصه له نظرة اجتماعية معينة . وانما نستخلص ذلك الموقف من الاثر العام للعمل الفني . ولما كانت هذه العملية تقتحم مجالات جديدة غير النقد الادبي ، فان وظيفة الناقد تتحدد بقدرته على استخلاص عنصر الصدق من العمل الادبي من خلال تقييمه له .

ولا تستند عملية التقييم هذه على موضوعات او مضامين الاعمال الادبية الا من حيث اتصالها وارتباطها بالنسيج الفني ككل . فلا ندين احسان عبد القدوس لانه يطرق موضوعات بذاتها تهبط في الموازين الخلقية الى الحضيض ، بل لان هذه الاعمال تهبط في موازين النقد الادبي الى القاع ، فمستوى النسيج الفني لاعمال هذا الاديب - بما تحتويه من قيم فنية واجتماعية - ما تزال رابضة في طور متخلف من اطوار التاريخ الادبي . وعندما نتحدث عن مسرحية « اهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، فاننا نذكر على الفور انها اول دراما مصرية ، ولا نسارع الى القول بأنها « من الادب الرجعي لفلسفتها المتشائمة »(٢٣). بل يعمد الناقد الى تحليل نسيجها فيتبين مصادر هذه الفلسفة من بنائها الدرامي وظروف كاتبها وتفاصيل مرحلتها الحضارية . ولا نستطيع ان نطلق الحكم على الادباء والفنانين الذين لم يتناولوا قضايا اجتماعية محددة في ادبهم وفنهم ، لان هناك قضايا اخرى كثيرة لم يصل المنهج الماركسي نفسه الى حلها ، فهل يمكن ان نقيم حاجبا بين الفنان وهذه القضايا ؟ اذا تساءل اديب ما في انتاجه عن مصير الجنس البشري ، او تخصص في التعبير عن دلالة الوجود الانساني ، فبأي ميزان نحكم على ادبه بالعزلة والانطواء والرجعية ؟ يخيل الي ان جيمس جويس و ت. س. اليوت حين عبرا عن مأساة الانسان الحديث ، كانا اكثر التصاقا بهموم البشرية من الذين يصورون آلامها في جزئيات تقريرية ساذجة . واذا قيل بأن مضمون رواية يولسيس (هو الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال التي تتميز بها الحضارة الحديثة ، وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ ، وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة) (٢٤) . اذا قيلت هذه الكلمات الا تكتمل بقولنا « وهذه رؤية صادقة للحضارة الحديثة » بدلا من تصنيفها باحدى خانات الادب الرجعي ؟!. واذا قيل عن اليوت (سواء بسواء كجويس) يحمل على الحضارة الصناعية الحديثة ويتهمها بانها ارض خراب لا خصوبة فيها ، وبان انسانها كائن اجوف مليء بالفراغ والقش والتفاهة) (٢٥) الا يجدر بنا حينئذ ان نضيف الاسباب الكامنة خلف هذا الاحساس الحقيقي الصادق ، ولا نتورط في ان نضع بين فكي المقصلة حلقة رائعة من تطور الشعر الاوروبي بأكمله ؟!

ولكن هذه الاخطاء جميعها جاءت نتيجة طبيعية لفهم قاصر لوظيفة الناقد الادبي . لقد تحدث الدكتور عبد العظيم انيس عن مجموعة من الروائيين المصريين ، فلم يتحدث عن خصائصهم الفنية قط ، وكأنه يتحدث عن اعمال سياسية محض . وقد توهم في بعض الاحيان انه يتحدث عن القيم الفنية حين يصف الشرقاوي قائلا « فانت معه تضحك وتبكي كأنك في الحياة نفسها » (٢٦) وكانت هذه الجملة - وامثالها - اعترافا حاسما بأن الدكتور لم يستهدف ابدا دراسة نقدية ، وانما اراد ان يهدينا بحثا في السياسة والمجتمع .. وفي حدود هذا الهدف المتواضع لم يتمكن من استقراء النظرة الصحيحة والحكم الصواب .

---

(٢٠) المصدر السابق (ص ١٦٧) .

(٢١) المصدر السابق (ص ١٦٨) .

(٢٢) منهج البحث في الادب - ترجمة محمد مندور - دار العلم للملايين (ص ٢٣) .

(٢٣) محمود امين العالم - في الثقافة المصرية - (ص ٨٨،٨٧) .

(٢٤) المصدر السابق (ص ٤٥) .

(٢٥) المصدر السابق (ص ٤٦) .

وكانت هذه الاخطاء جميعها ـ مرة اخرى ـ نتيجة طبيعية لفهم النقد والفن فهما خاطئا . ومن ثم يتحتم ان ندرس هذه النقطة من خلال القضية الثانية في المجال النظري لهذا البحث :

٢ ـ الشكل والمضمون في العمل الادبي

وما كانت هذه القضية لتكون على جانب من الخطورة ، لولا اننا ظللنا فترة طويلة سجناء مرحلة متخلفة في تعريف العمل الادبي . اذ اقتدت مؤلفاتنا النقدية الحديثة بتراثنا القديم في تقسيم الادب الى صورة ومادة او شكل ومضمون . فظلت الاختلافات التي تميز بين ناقد واخر في هذه الدائرة المحدودة المغلقة . فريق من انصار القديم راو يردد بأن صورة الادب هي اللغة ومادته هي الموضوع . وفريق اخر يرى القالب الفني لا يقتصر على المعنى ، ويضيف اليه اسلوب المقالة ، فيصبح ذلك القالب هو المنهج التعبيري للكاتب ، ومضمونه هو الفكرة التي يصوغها القالب .

وجاء رواد الدعوة الجديدة في نقدنا الحديث ، وقالوا بان التعريفات القديمة يعتورها القصور . فالاشكال التعبيرية ليست هي اللغة واسلوب المعالجة فحسب ، وانما صورة الادب (هي عملية داخلية في قلب العمل الادبي لتشكيل مادته وابراز مقوماته . ونحن لا نصف الصورة بأنها عملية ، مشيرين بذلك الى الجهد الذي يبذله الاديب في تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الادبي نفسه ، فهي حركة متصلة في قلب العمل الادبي ، نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته ، وننتقل بها داخل العمل الادبي من مستوى تعبيري الى مستوى تعبيري اخر حتى يتكامل لدينا البناء كائنا عضويا حيا) (٢٧) . اما مادة الادب (فهي احداث ، لا من حيث انها أحداث وقعت بالفعل ويشير العمل الادبي الى وقوعها، بل هي احداث تقع وتتحقق داخل العمل الادبي نفسه ، ويشارك التذوق الادبي في وقوعها وتحققها ، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها الى بعض افضاء حيا لا تعسف فيه ولا افتعال) (٢٨) . والعمل الادبي اذن (هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا) (٢٩) .

وأدت هذه التعريفات باديء الامر الى حدوث التباسات كثيرة في اذهان الادباء ودارسي الادب . غير ان الامثلة العديدة التي ضربها الاستاذ محمود العالم والدكتور انيس اوضحت الى حد كبير ما يعنيانه بكل من هذه التعريفات . وكان مثلهما الاول هو رواية جويس اذ قالا بان الوسائل الصياغية التي استحدثها هذا الفنان كالمونولوج الداخلي اسهمت في الوقوف بالصورة الادبية عند مضمونها المريض (٣٠) . كذلك حالت الخصائص الجمالية في شعر اليوت بينه وبين (الكشف عن الجهود الصادقة للكفاح والتحرر والبناء) (٣١) . وتحدث الدكتور انيس عن « خطأ » نجيب محفوظ في احد مضامينه، ويعلق الاستاذ حسين مروة (.. وقد ادى هذا الخطأ في المضمون الى خطأ في تكوين شخصية انسانية من شخصيات الرواية وهذا معناه الخطأ في الصياغة الروائية) (٣٢) . ويقرر العالم بصدد مسرحية « اهل الكهف » : (ان مصدر عجزها الفني ان فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقي ، وانما من فلسفة تتأمل الواقع دون ان تتحرك معه ودون ان تشترك فيه ودون ان تضيف اليه) (٣٣) . كيف ذلك ؟ (لان الواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع ، وانما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع ، في الاسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع) .

اوضحت هذه النماذج ان الاتجاه النقدي الجديد لم يضف جديدا الى الفهم القديم لطبيعة العمل الفني . فهو يتحدث عن (الصورة) و (المادة) كشيئين منفصلين رغم تأكيده التقديري بوحدة عضوية بينهما . كان تأكيده تقريريا لان الوحدة التي اشار اليها تختلف عن الوحدة الديناميكية في العمل الفني ، للدرجة التي لا ينبغي معها ان نقول بان هناك وحدة ، وانما هناك عمل فني . فالتفاعل الذي يتخيله الاتجاه في العمل الادبي اقرب الى الميكانيكية منه الى التفاعل التلقائي ، ويبدو هذا واضحا عندما يتوهم انه (لو استعان اهرنبورغ بالصورة الادبية لرواية جويس لتحولت احداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركة ناكصة داخل ابطاله ولجمدت الحركة وثقلت ومات الاتجاه) (٣٤) او انه (لو اتخذ مايكوفسكي نهج اليوت الشعري سبيلا له ، لاراق دماء شعره واسكت نبضاته ، ولانطوى مضمونه مريضا عاجزا) (٣٥) ، وكأن ادوات التعبير الفني تحمل في كيانها المرض والعجز او الصحة والكمال . ان الخطأ البدهي في هذه الفكرة يعود لسببين : اولهما ان الذين قالوا بها فهموا التفاعل بين الشكل والمضمون على اساس ميكانيكي ، فظنوا ان نوعية الاداة الفنية تشكل نوعية المضمون . بينما الفهم الصحيح يقول ان مهارة الفنان في استخدام اية وسائل تعبيرية يسهم بصورة ممتازة في توصيل القيمة الانسانية للعمل الفني . وربما كان السبب الثاني هو ذلك الاعتقاد بان ثمة اسلوبا واقعيا واخر ليس كذلك . ويحسم الناقد السوفيتي فلاديمير دنبروف هذه المشكلة عندما يؤكد بانه ليس هناك شيء يدعى الاسلوب الواقعي ، وللفنان مطلق الحرية في استخدام اساليب القدامى والمحدثين على السواء (٣٦) . ومن يتذرع بالماركسية ، فليعد الى المفكر الكبير هنري لوفافر ليستمع اليه كيف يستنكر ان نبحث « عن وصفات ماركسية ليبدع الفنان جماليا (٣٧) .

وقادهم ذلك التفسير الميكانيكي للتأثير المتبادل بين الشكل والمضمون الى ادراك الصلة بين المضمون والشكل بنفس المنهج . يذكر الدكتور انيس ان المضمون الباهت الميت لشخصية علي طه في رواية نجيب محفوظ صاغ لنا هذه الشخصية في الوان باهتة ميتة (٣٨) . تورط الدكتور بهذا الرأي بفعل الفهم الميكانيكي للعلاقة الداخلية بالعمل الفني بين عناصره المختلفة . ان الشخصيات السالبة والباهتة في المجتمع الانساني ليست الا « خامة » بالنسبة للادب ، لا تملك التأثير في قيمة الجمال الفني او نوعية المضمون الانساني . لان هذه جميعا تعتمد بصورة نهائية على نوعية الفنان نفسه : أي ما نسبة ذلك الشيء الرائع في وجدانه ، والذي ندعوه بالفن ؟ . اننا نغامر بالحقيقة حين ننطلق مع بليخانوف من هذه المسلّمة القائلة بأن مضمون العمل الفني يحدد بصورة حاسمة قيمة هذا العمل . انها نظرة قاصرة عن ادراك طبيعة العمل الفني ، المليء بالحركة الحية المتفاعلة على غير هذا النحو الميكانيكي الذي عارضه انجلز « حين اعترض على تلك الامثلة التي لم تكن الصورة فيها التعبير العضوي عن الفكرة ، يعني حين كانت الفكرة مضافة من الخارج وبشكل متعسف » (٣٩) . ويقترب النقد الاوروبي الحديث خطوة نحو الادراك الصحيح لمهمة الناقد الادبي عندما يقرر احد

(٢٧) المصدر السابق (ص ٤٤) .

(٢٨) المصدر السابق (ص ٤٥) .

(٢٩) المصدر السابق (ص ٤٩) .

(٣٠) المصدر السابق (ص ٤٦) .

(٣١) المصدر السابق (ص ١٣) .

(٣٢) المصدر السابق (ص ٨٩) .

(٣٣) نفس المصدر .

(٣٤) المصدر السابق (ص ٤٦) .

(٣٥) المصدر السابق (ص ٤٧) .

(٣٦) كان اراجون من دعاة السريالية ، ثم تحول الى الماركسية ، فأحسسنا في اشعاره الجديدة كيف أفاد من الخبرات الجمالية في ظل السريالية .

(٣٧) في علم الجمال (ص ٥٥) .

(٣٨) في الثقافة المصرية (ص ١٦٧) .

(٣٩) ج. نيدو شيفين ـ علاقة الفن بالواقع ـ منشورات الفكر الجديد بيروت ـ (ص ١٨) .

اساتذته « اننا حين نحكم بجودة الفكرة في قصية مثلا ، وننسى الاطار الفني القصصي الذي عرضت فيه هذه الفكرة يكون حكمنا ناقصا . لاننا قبل كل شيء لسنا بصدد الحكم على فكر مجرد » (٤٠) . اقول ان هذا التعريف قرب من الوعي الصحيح بطبيعة النقد والفن ، اذ اصبح السؤال الاساسي امام الناقد هو : الى أي مدى ــ وكيف ــ تحققت هذه الوحدة الدينامية في العمل الفني ؟ والاجابة سوف تفصح عن العناصر التي اسهمت موضوعيا في كيان العمل ، ويبقى الصدق الفني عنصرا وحيدا من بينها جميعا ، نشترك في الاحساس به احساسا ذاتيا مطلقا . فما نسميه ذوقا هو مزيج من المشاعر والعادات والاهواء « ومن ثم يدخل في تأثراتنا الادبية شيء من اخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا » (٤١) . وبذلك ينتفي الاطلاق في الحكم على الآثار الخلقية والاجتماعية والعقائدية للعمل الفني .

ومن طبيعة العمل النقدي نتبين طبيعة العمل الفني . فلم يعد هو ذلك البناء الجمالي متضمنا دلالة اجتماعية ، وانما هو ذلك النسيج الفني المتكامل يكتسب دلالته الخاصة لكونه عملا فنيا فقط . وعندئذ لن يتحدث الناقد عن (اقسام) العمل الاولى فيحلل مضمونه الاجتماعي ثم صياغته الجمالية ، ويحلم بانه تحدث عن العمل الادبي كاملا . ان الفهم السليم لطبيعة الفن يفرض على الناقد ان يتناول العمل المنقود ككل ، بل ويفرض على طبيعة العمل النقدي ــ بدوره ــ ان يكون نسيجا متكاملا غير مقسم الى خانات للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية والمضمون السياسي .. الخ .

هل معنى ذلك اننا نرى العمل الفني كائنا ميتافيزيكيا معلقا في الهواء ، فلا نتبصره في تفاصيله الذاتية والموضوعية ؟ اننا في حدود هذا المعنى لا نتجاوز العقبات الاولى في تاريخ التفكير الفني . لا ريب ان العمل الادبي مزيج من العواطف والافكار والخبرات الاجتماعية والفنية ، ولكنه مزيج بصورة خاصة فريدة تحدد مهمة الناقد في دراسة هذه العناصر والخبرات في نسبتها الى العمل الفني ، لا الى الدور الاجتماعي الذي يمكن ان يقوم به ، ولا الى الموقف الاجتماعي للفنان (كما تنادي الواقعية الاشتراكية) ، فهذا اللون يؤدي بنا الى نوع من النقد الاجتماعي او السياسي . كما انه ليس من مهمة الناقد ان ينسب تلك العناصر والخبرات المكونة للعمل الفني الى تقاليد فنية معينة ، او ينحصر في تحليل الصور البيانية والعلاقات الجمالية في العمل الادبي (كما يردد رشاد رشدي انجيلا ممسوخا لاليوت) فهذا اللون من البحوث يؤدي بنا الى دراسات في علوم البلاغة والبيان واللغة ، ولكنه لا يعطينا نقدا ادبيا . فالنقد الادبي يختبر هذه العناصر والخبرات مجتمعة في نسيج واحد مكتمل هو الفن لا باعتبارها فكرا اجتماعيا او استعراضا بيانيا . أي ان كمال العمل الفني يتحدد ــ بالاضافة الى ما سبق ــ بقدرة كل من عناصره على تأدية وظيفته الخاصة ، والاسهام في تكوين العمل الادبي ككل أي اكسابه نوعيته . وهكذا لا يصبح الادب صورة ومادة او شكلا ومضمونا ، لان هذين التعبيرين بلغا من التعميم درجة يستحيل معها فهم العمل الفني والعمل النقدي على وجههما الصحيح ، ولان الفن في حقيقته مجموعة كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينها بصورة متناهية التعقيد . بحيث اذا لاحظنا صيغة تقريرية او حماسا هاتفا بالعمل الادبي ، لن نقول بان الاديب عني بالمضمون اكثر من عنايته بالشكل ، بل سنؤكد ان هذا العمل الفني ككل لم يكن متكاملا . فالكاتب لم يعن ابدا بمضمونه على حساب الشكل ، وانما هو لم يتكامل بعد كفنان . وواجب الناقد هنا الا يكون ميكانيكيا في تصوره للادب والنقد ، فيقول ان القيمة الاجتماعية ممتازة والقيمة الجمالية هابطة ، بل ينبئنا باننا ازاء عمل فني رديء فقط ، ويبدأ رحلة شاقة مضنية داخل العمل الادبي ، ليدرس كيف كان هذا العمل رديئا . ربما كانت الرداءة نتيجة اختلال التوازن الوظيفي بين مجموعة العناصر المكونة للعمل الادبي ، وربما كانت الخبرة او الرؤية الاجتماعية من بين هذه العناصر المختلفة ، الا ان واجب الناقد هنا هو دراسة هذا الاختلال والتوازن ليضع يده في النهاية على الاسباب التي لم تجعل من هذا العمل فنا .

وعلى ضوء هذا المنهج نناقش القضية الاخيرة في المجال النظري لهذا البحث :

٣ ــ صلة الفن بالحياة

لم يغفل احد من فلاسفة الجمال بغير الصلة الوثيقة بين الفن والحياة . حتى افلاطون ــ اله المثالية ــ جعل من الاشياء الجميلة في دنيانا ظلالا للجمال الاسمى في عالم المثل . اما ارسطو فدعا المأساة « تقليدا لعقل الانسان ، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية » . وقال شوبنهور « ان الموسيقى تعبير مباشر عن ارادة الحياة، والشعر اصدق تصويرا للطبيعة البشرية من التاريخ » (٤٢) فاذا كانت هذه هي آراء الفلاسفة المثاليين ، فانه جدير بنا ان نقتنع بما وصف به هربرت ريد الصلة بين الفن والحياة بأنها « ليست مقصودة ولا متكلفة، ولكنها تلقائية ، فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة ، فاذا جرى على تلك المظاهر تغيير او تبديل تبعا لضرورة ملحة ، فكل هذا التغيير يجري على الفن ايضا ، ما دامت كل المظاهر قائمة على اساس دينامي واحد » (٤٣) . ولعل لفظة « التلقائية هنا اقرب الى بديهيات العلم القائلة بان افكارنا واحساساتنا احد اشكال المادة . واعمالنا الفكرية والفنية ــ اذن ــ جزء لا ينفصل عن الواقع المادي للحياة والكون والمجتمع والانسان ، وبالتالي فهي ليست انعكاسا لحركة هذه الاشياء ، بل هي نشاط متفاعل بالضرورة مع نشاطاتها . ولكل من هذه النشاطات سماتها النوعية المميزة : « الفن مثلا يتضمن نتائج معرفتنا للواقع ، لا بشكل مفاهيم كما هي الحال في العلم ، بل بشكل صور بشكل تمثيل جديد للحقيقة ، يكون تمثيلا مشخصا حسيا ، فرديا بصورة لا تضاهى (٤٤) » . وهذا التمثيل الجديد للحقيقة لا يتجزأ عن الحقيقة نفسها ، وان أضاف اليها شيئا جديدا .

لذلك لا ندعو ادبا ما بانه هادف ولا نتخيله مرآة للحياة ولا نطلب اليه ان يكون في خدمة المجتمع .. ان تلقائية الصلة الوثيقة بين الفن والحياة ــ كأحد اشكال واقعنا المادي ــ تلغي تلك الصفات التفسيرية ، وتعلمنا ان نستشعر بعمق الصلة القائمة بالفعل بين اشكال الحياة المختلفة ــ ومن بينها الفن ــ وهي صلة حية متفاعلة على الدوام . فاذا سئلنا : ولكن المراد من التعبيرات السابقة هو (على أي وجه) تكون الصلة بين الفن والحياة حتى يكون للاداب والفنون دور قيادي في حياة الناس ، بدلا من قيامها بهذا النشاط التلقائي العفوي ؟ هنا يدخل التساؤل في نطاق مختلف عن ميدان النقد الادبي والابداع الفني هو الصعيد الاخلاقي . ولا شك ان الاخلاق ــ بأي تعريف او دلالة ــ عنصر حي من عناصر العمل الفني، الا ان الآثار الخلقية والاجتماعية والسياسية للفن ، يتعذر على الناقد ان يضمنها مجال اختصاصه . يقول لانسون « انه لوهم بعيد ان نعرض دفعة واحدة لتأثير مجموعة من المؤلفات على مجموعة من الوقائع ، فتأثير الادب الفرنسي في الثورة لا يمكن ادراكه الا عندما نكون قد رصدنا في صبر ، المبادلات العديدة التي حدثت بلا انقطاع بين الادب والحياة منذ سنة ١٧١٥ بل منذ سنة ١٦٨٠ الى سنة ١٧٨٩ . واذا كان للادب تأثير فيها ، فان ذلك لم يكن منه ككتلة واحدة، ولا على كتلة من الوقائع ، وانما كان بعدد لا حصر له من النفوس الفردية خلال اكثر من قرن » (٤٥) . على ذلك يستحيل ان تقرر في ثقة بأن

ــ التتمة على الصفحة ٩١ ــ

(٤٠) Wellek (R.) and Warren (A.) : Theory of Litterature , p. 392

(٤١) المصدر السابق ــ نفس الصفحة .

(٤٢) Collingwood, (R.C.) : The Principles of art, p. 61

(٤٣) كتابه السابق (ص ١٤٩) .

(٤٤) ج. نيدوفيشين ــ كتابه السابق (ص ١٣) .

(٤٥) كتابه السابق (ص ٤٢)

الواقعيـة الاشتراكيـة

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٥٤ ـ

رواية (كوخ العم توم) هي التي اشعلت نيران الحرب الاهلية بين الزنوج والبيض في جنوب الولايات المتحدة . ان ملايين الاشيـاء الصغيرة والكبيرة ـ من بينها هذه الرواية ـ تفاعلت فيما بينها على نحو غاية في التعقيد ، فأثمرت تلك الحرب ومع هذا يلح السؤال ثانية في صورة جديدة : الا تصبح (كوخ العم توم) رمزا لما يجب ان يكون عليه الفن القيادي . اذ ما الذي احدثته قصص رعاة البقر ـ مثلا ـ في تلك الحرب التحررية ؟ . وبالاجابة على هذا السؤال يتحتم ان نعي الفروق النوعية بين الفن ، وبين غيره من ملايين العناصر التي احدثت الحرب ، كما يتحتم ان ندرس صور العلاقة بين هذه العناصر جميعها ، ثم يتحتم أن نبحث في دقة وامعان كيفية الفاعل القائم بينها وبين الفن وحينئذ فقط يحق لنا ان نجيب ما الذي اسهمت به (كوخ العم توم) او قصص رعاة البقر في الحرب الاهلية .

اننا اذن نتجاوز الحقيقة اذا قلنا ببساطة ان (الناس في مصر لا يحتاجون الى من يشككهم في الفرق بين الخير والشر ، لان الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر) فالعلاقة المتناهية التعقيد بين اشكال الحياة المتعددة ـ ومن بينها الفن ـ تدع من العسير للغاية ان نعين الاثار الخيرة والشريرة للاعمال الفنية ، وان كانت طبيعة هذه الاعمال تعلن مقدما انها ترفض الميزان الاخلاقي لتقويمها ، لان هذا الميزان لا ينتسب اليها في المعدن والنوعية .

■

انها علاقة تلقائية ، تلك التي بين الفن والحياة ، ولكنها ليست علاقة ميكانيكية فنقول (نشأ شعرنا المصري الحديث ركيكا في بدايته كمعارك العلماء ، مفككا حينا كاحتجاجات التجار وتحركات اصحاب الحرف الصغيرة ، قويا عارما ـ اخيرا ـ كحركتنا العرابية ، حزينا بالغ الحزن كهذا المصير الذي انتهت اليه) (٤٧) . انها ليست علاقة ميكانيكية فنقول ان ارتباط شعرائنا الرواد بالقضايا العامة (هو مصدر ما في صياغتهم التعبيرية من جمود وتقريرية ، ومصدر ما في شعرهم من انعدام للتجربة الشخصية) (٤٨) ذلك ان تعبير الفنان عن القضايا العامة لا يحتم عليه الصياغة التقريرية ، كذلك من قبيل المجازفة تقريرنا بانعدام التجربة الشخصية عند اي فنان ، مهما بلغت قضاياه من التعميم او التجريد ،ومهما بلغت صياغته التعبيرية من التقرير . وربما كان شعر الرواد ضعيفا ركيكا تقريريا ، ولكن هذه الصفات لم تكن نتيجة لضعف الحركة الوطنية ((اذ ما الصلة النوعية بين النشاط الانساني المتمثل في حركة التحرر الوطني وبين النشاط الاخر المتمثل في الفن ؟)) وانما يمكن ان نعود بهذه الصفات الى الاستعداد الفني الهابط عند اولئك الرواد ، والذي كان بدوره نتيجة لانعدام الثقافة الفنية والخبرات الجمالية حينذاك في ظل تخلفنا الحضاري . كما يستحيل ان يكون الارتباط بالقضايا العامة علة الجمود والتقريرية في العمل الادبي ، لان هذه القضايا تكتسب سماتها الذاتية من خصائص الفنان المتفردة . ولا تقتصر ذاتية الفنان على القالب الفني دون مضمونه كما يقال خطأ ، فالاديب الحق ـ يقول لوفافر ـ يعبر عن الحقيقة الجوهرية بتعبيره عن ذاته (٤٩) بل يبلغ الفنان ذروة الروعة حين يصل بفرديته اعلى درجات الحيوية والاقناع (٤) . وهكذا لا تكون هناك تجربة ذاتية واخرى موضوعية لدى الاديب والفنان . هناك تجربة صادقة ـ فنيا ـ فحسب . ولذلك نضع القضية وضعا خاطئا حين نعتقد بان فشلا في حياة توفيق الحكيم في تجاربه الشخصية مع المرأة ، ادى به الى موقفه العدائي منها (٥٠) اننا ـ بهذا الاعتقاد ـ نغفل حقائق موضوعية كثيرة منها ان ذاتية الفنان لا تعتمد على التجربة الشخصية وحدها ، وانما تتبلور من رؤية الاديب للمشكلة ، وواقع المجتمع الذي لم يتمتع جانب كبير من نسائه بالحرية ، ولم يتمتع جانب مماثل من رجاله بالايمان بهذه الحرية .. وهكذا

■

ولنقرأ هذه الابيات :

مـات زهـران　　وعينـاه حيـاه

فلمـاذا قريتـي　　تخشـى الحيـاه

يقول الاستاذ العالم (ان الفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة المتحركة ، وبين مفهوم الصياغة التقريرية الجامدة في قصائد شوقي وحافظ الخاصة بحادثة دنشواي نفسها) (٥١) . ومعنى ذلك ان القضية العامة المشتركة ليست هي السبب فيما كان عليه حافظ وشـوقي من جمود وتقريرية ، كما انها ليست السبب فيما اصبح عليه الشاعر الجديد من صياغة حية متحركة . ان السبب هو ((مفهوم هذه الصياغة)) الذي اختلف بين جيل وجيل تبعالاختلاف القدرات الفنية والظروف الخاصة بالمستوى الثقافي لكل مجتمع .

وفي دراسة الاستاذ العالم عن الشعر يؤكد مفهومه السابق لطبيعة العمل الفني بقوله (لقد اخذ الشعر المصري اتجاها جديدا من خلال هذه العملية الكفاحية الجديدة ، اتجاها جديدا في المضمون ، واتجاها جديدا كذلك في الصياغة) (٥٢) بينما لا تزال القوالب القديمة تعيش بيننا الى اليوم . ((بعض هذه القوالب تتفق دلالته الاجتماعية ـ اذا استخدمنـا تعبير نفس الاتجاه ـ مع اهداف رواد الدعوة الواقعية)). وكيف نفسر عندئذ ما نراه ظاهرة بديهية نلاحظها في عدم تطور الاشكال الادبية مع تطور حياتنا الاجتماعية في خطوط موازية حاسمة ؟. وسوف نعثر على الجواب من سؤال يطرحه الدكتور عبد العظيم انيس : لماذا لا يرى الناس غالبا حياتهم في مرآة الادب الحديث ؟ (٥٣) . وهـذه مسلمة خاطئة ما دام الناس يرون انفسهم ـ على نحو ما ـ فيما ينتجه الادباء من فن ـ مهما كان اتجاهه ـ لان الفن، كما قلنا ، جزء لا ينفصل مطلقا عن الوجود المادي للعالم . ولكن الدكتور يمهد بسؤاله لما اثاره فيما بعد حول اهمية وضوح الجذور الاجتماعية لاحداث وعلاقـات وشخوص العمل الادبي ، فيقول ان المازني لم يوفق في رسم ابراهيم الكاتب لاكتفائه بدراسة هذه الشخصية من الداخل كأن لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية (٥٤) . ثم ينقل موقفا اخر لشخصية محجوب عبد الدايم في رواية نجيب محفوظ ((القاهرة الجديدة)) ويتساءل (.. اما لماذا يقف محجوب هذا الموقف فأمر لا نعلم نحن عنه شيئا) (٥٥) ثم يهتف لما اسماه بعبقرية الابداع الفني عند الشرقاوي، مستشهدا بقول انجلز عن الروائي الفرنسي بلزاك ((.. حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية تعلمت من اعمال بلزاك اكثر من كل كتب المؤرخين المحترفين والاقتصاديين في ذلك الوقت . (وما اجدرنا ان نقول قولا مشابها عن الشرقاوي ، فانه يعلمنا كثيرا من التفاصيل الاجتماعية والفكرية والسياسية للمجتمع المصري في هذه الحقبة التاريخية) ..)) (٥٦) ونسي الكاتب الحرف الاول من عبارة بلزاك ـ

(٤٦) في الثقافة المصرية (ص ٤٠)
(٤٧) محمود العالم ـ في الثقافة المصرية ـ (ص ١٠٦)
(٤٨) المصدر السابق (ص ١١١)
(٤٩) كتابه السابق (ص ١١٨)

(٥٠) عبد العظيم انيس ـ في الثقافة المصرية ـ (ص ٢٧)
(٥١) في الثقافة المصرية (ص ١٣٦)
(٥٢) المصدر السابق (ص ١٢٤)
(٥٣) المصدر السابق (ص ٣٦)
(٥٤) المصدر السابق (ص ٧٨)
(٥٥) المصدر السابق (ص ١٧٠)
(٥٦) المصدر السابق (ص ١٩٤)

حتى هذه ــ واغفل ما قبل (حتى) حيث يبدي انجلز اعجابه بروعة الفن في اعمال بلزاك . ورغم ذلك تجاهل ان صاحب الحديث هو انجلز رجل العلم والفلسفة والتاريخ ، وليس الناقد الادبي . لان النقد الادبي لا يعنيه ما تحتويه الاعمال الفنية من معلومات في التاريخ والفلسفة والمجتمع الا من حيث كونها عناصر داخل العمل الادبي . لان النقد الادبي لا يعنيه ما تحتويه الاعمال الفنية من معلومات في التاريخ والفلسفة والمجتمع الا من حيث كونها عناصر داخل العمل الادبي تتآزر مع غيرها لتكوينه فنيا اما ما يمكن ان تفيده منها في غير مجالات الفن، كاحتوائها شيئا في العلوم الاجتماعية، فان الكتب الخاصة بهذه العلوم، تكون اكثر وفاء بالغرض من الفن . فالشخصية الروائية او الحدث القصصي لا ينقل آثار المجتمع والتاريخ المعاصرين له حسب التصور الميكانيكي للعمل الفني . الشخصية الروائية ــ مثلا ــ تتجسد في العمل الادبي بسماتها الذاتية الجديدة ، والحدث القصصي يتحرك في العمل الادبي بخصائصه النوعية الجديدة ، فلا تصبح وظيفة ايهما ان تكون مرآة شديدة الحساسية للواقع المباشر ، وانما تسهم هذه الوظيفة باستقلالها النسبي في تكوين العمل الادبي وتنميته واثرائه ،حينئذ تنقطع بها الصلة التقريرية المباشرة بالواقع في صور جديدة تماما ، تميز الفن عن الطبيعة . ولعل احداث المجتمع والتاريخ تتبلور داخل العمل الفني في صورة احاسيس ومشاعر وخلجات نفسية معينة ، فتختلف بذلك عن الصورة التي كان عليها الاحساس والشعور والخلجة النفسية قبل انتقالها الى الفن . ولعل هذه الاحاسيس السيكلوجية او الاخيلة الذاتية كانت احداثا اجتماعية واحوالا تاريخية في الواقع . وهنا تكمن عملية الخلق الفني . ولنردد ثانية ما قاله الناقد السوفيتي من ان الفنان وهو يحاكي الطبيعة ، انما يخلق حقيقة جديدة ، وبذلك تتضح مسألة الاختيار في الفن .. انه ليس اختيارا ميكانيكيا ، فنقول ان الفنان يتخير طبقة معينة وموضوعا معينا ، واشخاصا معينون ، ويصنع من هذه جميعا عمله الفني . ان الفنان يتخير عمله الفني كاملا من الاف الاشياء والعناصر والمكونات ، فمكسبه بذلك سماته الذاتية الخالقة للحقيقة الجديدة ، والتي بدورها تحقق وجوده الخاص .

في مجال التطبيق

كان بودي ــ بعد ان استخلصنا ما يدعونه باتجاه الواقعية الاشتراكية فى نقدنا الحديث ــ ان ادرس في مجال التطبيق فروع هذا الاتجاه في البلاد العربية الاخرى . فالكتابات النقدية للدكتور صلاح خالص ومقدمات الدكتور علي سعد ومقالات غائب طعمة ورئيف خوري وحسين مروة وغيرهم خامة تطبيقية لايضاح الاصول النظرية لمنهجهم فى التفكير النقدي . ولكني اكتشفت ان اعمال هؤلاء جميعا تدور فى فلك واحد ، يدعونا لدراسة نموذج واحد فقط يمثل الاتجاه خير تمثيل هو الاستاذ محمود امين العالم . اما الدكتور عبد العظيم انيس فلم يكتب فى الحقيقة ما يمكن تسميته بالنقد الادبي فى حدود اي مفهوم للنقد والفن ، اذ هو يناقش العمل الادبي على انه عمل سياسي محض .

وكتابات الاستاذ العالم تتميز باصالة الفكر النقدي ، وان اختلفت مفاهيمه فى الادب والفن عن مفاهيمنا . فهو يعي واجب الناقد على اساس رؤيته الاجتماعية والفنية معا ، ثم يتورط عند التطبيق فى الخطا الذي سبق ان نبه بشأنه الفنان الا يسقط فيه ، اذ نجد اعماله النقدية تنقسم بشكل واضح الى :

- تحليل تاريخي للقطاع الاجتماعي او البيئة الانسانية للاديب وادبه .
- ايضاح الدلالات الاجتماعية للاعمال الادبية .
- التحدث عن القيمة الفنية للعمل الادبي بصورة عامة وفي صيغة احكام .

ولنأخذ مثالا في مقدمته المسهبة لمجموعة محمد صدقي القصصية المسماة بـ (الانفار) ــ الصادرة عام ١٩٥٦ ــ تقع الدراسة في ثلاثين صفحة : الثماني الصفحات الاولى تفسر كيف انبتت الحركة الوطنية ادباء وفنانين من ابناء الطبقة العاملة . وفي الست صفحات التالية تلخيص لقصة حياة المؤلف وكفاحه الوطني . ثم يتحدث الناقد في اربع عشرة صفحة عن (القيم الوطنية والسلامية والكفاحية) في المجموعة . وفي صفحتين اثنتين بعد ذلك تحدث عن (بعض المآخذ البسيطة والهنات الفنية) لا لانها اصابت العمل الفني بسوء ، بل لانها (تكاد تصيب في بعض الاحيان المضمون الاجتماعي المشرق) « ص ٢٧ » . ولربما قيل ان هذا التقسيم ليس ميكانيكيا كما نظن ، وانما هو « التوضيح » ، تماما كطالب الطب الذي يدرس الجسم البشري مجزأ الى القلب والرئتين .. الخ بينما الجسم البشري لا يتجزأ . اننا نجازف بحقيقة علمية لو اخذنا بهذا المبدأ . هذه الحقيقة هي اننا عندما نقوم باية مقارنة للتشبيه ينبغي ان تكون مقارنة نوعية ، فلا يصح ان ناخذ مثلا من مجال يختلف نوعيا عن مجال بحثنا. فنسيج العمل الفني يختلف عن طبيعة الجسم البشري بحيث تنتفي المقارنة ويتعذر التشبيه . وسوف يتضح ذلك من التطبيق . فالاستاذ العالم كان يستطيع ان يعثر على كافة العناصر الاجتماعية داخل العمل الادبي لو عرف العمل النقدي بأنه :

- التعرف على العناصر المكونة للعمل الفني ..
- كيفية تكوين هذه العناصر .
- السبب او الاسباب في نجاح او فشل الوحدة الدينامية بالعمل الفني .

لو عرف ذلك لتبين ان العنصر الاجتماعي موجود في العمل الادبي ، وواجب الناقد ان يدرس كيف ادى هذا العنصر والعناصر الباقية الوظيفة الابداعية الخالقة . ولكن الاستاذ العالم كان يبحث عن القيم ــ لا العناصر ــ الاجتماعية ، ليتحدث عنها كشيء مستقل ، كشيء يعنيه هو شخصيا في المجال السياسي . حتى عندما لاحظ اللهجة الخطابية في بعض القصص بررها قائلا : (ولعل منشأ هذه الخطابية، الحماس السياسي الذي يرتعش به وجدان الكاتب) (٥٧) والعلاج ؟ (هو مزيد من النضج الاجتماعي) (٥٨) . وانحصر البند الاخير من بنود الدراسة النقدية الخاص بـ « فنية » الكاتب في (نهايات بعض القصص التي اقحمت اقحاما على احداثها دون منطق يبرره النسيج الانساني للقصة) (٥٩) .. (فمثلا قصة « البقرة » يموت عم رضوان في نهايتها من كثرة الاكل .. لماذا ؟.. واي معنى لهذه النهاية ؟) (٦٠) . ورغم ذلك فالمجموعة (تعبر عن مرحلة من مراحل نمو القصة العربية في اتجاهها نحو الواقعية ، وفي حملها لرسالة الانسان والتقدم والسلام) «ص ٣١» .. وهكذا يتحول الحديث عن فنية الكاتب الى النسيج الانساني للقصة ، ومعنى نهاياتها . وبنفس هذا المنهج يختتم نقده لكتاب « الوان من القصة المصرية » (٦١) بعد ان لخصه في نقطتي الوحدة الفنية والدلالة الاجتماعية ، يقول (لو راجعنا ما سبق ان ذكرناه من الوحدة الفنية لاتضح لنا ان ثمة علاقة وثيقة بين الدقة في الصياغة الفنية وبين الدلالة الاجتماعية لهذه القصص . فكلما اقتربت القصة من الشروط الفنية السليمة كلما كانت اكثر استيعابا واشد تعبيرا عما يصطرع في الواقع من مجاهدات واتجاهات) « ص ١٨٧ » .

وفي مقاله عن رواية (المصابيح الزرق) للكاتب حنا مينة (٦٢) لخص لنا الرواية في صفحتين ، وافرد الصفحة الباقية للعملية النقدية حيث قسمها الى خمس نقاط ، اربع منها دلالات اجتماعية ، والاخيرة انقلها كما هي: (كان المؤلف يعرض لنا بعض احداثه الفرعية بطريقة

(٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠) الانفار ــ دار سعد مصر للطباعة بالقاهرة (ص ٢٩)

(٦١) صدر عن دار النديم بالقاهرة في يناير سنة ١٩٥٦

(٦٢) مجلة الرسالة الجديدة ــ عدد ابريل سنة ١٩٥٨

أخبارية وذلك لعدم امتزاج هذه الاحداث امتزاجا فنيا بالاحداث الرئيسية ، فكان يقول مثلا ((اما ما حدث لعبد المقصود افندي فهذا تفصيله :)) او عرف فارس تجارب كثيرة هاك بعضها :) ((ص ٤٥)) .

اما دراسته لمسرحية توفيق الحكيم ((رحلة الى الغد)) (٦٣) فانها حديث طويل بلغ سبع صفحات ونصفا حول الصراع بين اراء الماديين والمثاليين بصدد اهمية العلم وخطورته في مستقبل البشر . وفي النصف الاخير من الصفحة الثامنة يقول الناقد (وما اجدرنا ان نقول كلمة اخيرة سريعة عن البناء الفني لهذه المسرحية) . وينتهي من الكلمة الاخيرة السريعة بانه (يسود المسرحية كلها طابع الدعوة المجردة ، او التلميحات الرمزية السريعة ، وتخلو من النماذج الانسانية الحية ، وهذه ثمرة طبيعية لفلسفتها العامة . الا ان المسرحية شأن كل مسرحيات توفيق الحكيم جميعها تكشف عن القدرة الفنية الفائقة التي يتمتع بها توفيق الحكيم في صياغة الحوار المسرحي المركز ، وفي بلورة الافكار وتحديدها دون ذيول او تفاصيل مخلة) ((ص ١١١)) . وبهذه الكلمة الاخيرة السريعة اصدر الناقد احكاما *سريعة مطلقة* ، وسقط في التناقض السريع المطلق بين قوله ان المسرحية تفتقد الى النماذج الانسانية الحية وبين اعترافه بالقدرة الفنية الفائقة لدى توفيق الحكيم .

وفي مقدمته النقدية المطولة لديوان ((أغاني افريقيا)) للشاعر محمد الفيتوري ، رأى الشاعر يتطور من ذاتيته الفردية الى علاقاته الاجتماعية المحدودة الى مشكلات وطنه وقضاياه القومية الى مأساة قارته السوداء ، ثم الى قضايا العالم اجمع . ولاحظ هذا التطور يواكب تطورا اخر للشاعر في مجال ابداعه الفني . فقد ازدادت اصالة الشاعر وقيمته الجمالية رونقا وبهاء ـ يقول الناقد ـ مع خروجه من الدائرة الذاتية الضيقة الى رحابة العالم الخارجي. ونحن انتهينا في احدى نقاط البحث الى ان العمل الفني قطعة من ذات الفنان سواء تبلورت في هذا العمل مشكلاته الخاصة او قضاياه العامة . ومع ذلك يمكن ان يكون ((رصد)) الظاهرة صحيحا ، بالنسبة للفيتوري ، اي ان تطوره الفني صاحب تطور رؤيته الاجتماعية ، ولكنا لا نوافق الاستاذ محمود العالم ، على ان اتساع الرؤية الاجتماعية عند الشاعر هو الذي ادى الى ازدياد اصالته المبدعة رونقا وبهاء . لاننا نرجع تقدم الامكانيات الفنية لدى الفنان بالتمرس الدائب المستمر على التعبير الفني ، والتوفر على الثقافة الفنية ، والتمثل الواعي لانطباعاتها الجمالية . ولعل الاستاذ الناقد لم ينتبه الى التناقض بين رأيه السابق في الشعراء الرواد وكيف جاء ارتباطهم بالقضايا العامة مصدرا لما في شعرهم من جمود وتقريرية ، وبين رأيه الجديد القائل بان هذه القضايا بعينها عند الفيتوري هي مصدر ما في شعره من اصالة وتقدم في الابداع الفني .

ونتيجة حتمية لهذا المنهج في التفكير النقدي ، جاءت اعمال الاستاذ محمود امين العالم متسمة بافتقاد الوحدة الديناميكية في العمل النقدي فلا نحس في دراساته النقدية بالنسيج المتكامل الذي لا ينفصل خلاله العمل الادبي الى اقسام للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية .. الخ. ذلك ان تصوره الميكانيكي لطبيعة العمل الفني حدد له مفهومه عن العمل النقدي ، فجاء تقريرا متضمنا لاحكام عامة .

حصاد المرحلة

لم يكن لينين هو اول من نادى بالادب والنقد الحزبيين ، فقد سبقه بودلير حين قال ((يجب ان يكون النقد حزبيا ، فيصدر عن وجهة نظر حاسمة ، ولكنها تكشف عن اوسع الافاق))(٦٤) وهذا اللون من الحزبية يختلف تماما عما قصد اليه لينين بقوله : (ينبغي للنشاط الادبي ان يصبح جزءا من القضية البروليتارية العامة) (٦٥) ولعل

(٦٣) مجلة ((الشهر)) ـ عدد يناير ـ سنة ١٩٥٩ .
(٦٤) Boudlaire, The Portable, (P. 432)
(٦٥) Lenin, Sellected Works, vol. IV (P. 527)

هذه الكلمات هي التي تبلورت فيما بعد في تعبير ((الواقعية الاشتراكية)) التي فرضت تسميتها ارهابا لا شعوريا غير مقصود ، على الادباء والنقاد، الكبار والصغار . فراح الدكتور محمد مندور يدعو منهجه في النقد باسم جديد هو ((النقد الايديولوجي)) (٦٦) وحاول الاستاذ احسان عبد القدوس ان يكشف الفوارق بين الادب الاشتراكي والادب الشيوعي وجعل من قصته ((لا انام)) نموذجا للنوع الاول (٦٧) .

وفي ميدان الابداع الفني كانت قصص الشرقاوي والخميسي وغيرهما امثلة يقدمها نقاد الاتجاه الى الجيل الجديد من الادباء ، فاقبلت اغلب قصص هذا الجيل تعبيرا صادقا عن الازمة ، فلم تكن الا تحقيقات صحفية وعظات منبرية ، ولم تعرف شيئا اسمه الفن . لماذا ؟ .. لان الادباء الشباب ممن ينتمون ـ في مجال السياسة ـ الى الاتجاه التقدمي ، دخل في روعهم ان نقد الادب الذين ينتمون الى نفس الاتجاه هم قادتهم الحقيقيون ، في مجال الفن . وجاءت اعمالهم صدى لاراء هؤلاء القادة من جانب ، وتقليدا للنماذج السيئة التي استمدت شهرتها من اتباع اصحابها لذلك الاتجاه السياسي .

اما الجيل الجديد من النقاد والدارسين فقد واكب هذه الدعوة من بدايتها باستجابات متباينة . وواظب فريق على احتذاء اصول الدعوة على يدي اساتذتها ، كما نرى في المقدمة الطويلة عن (تطور القصة الامريكية) للكاتب مازن الحسيني ، والتي لم نفد منها الا شيئا عن تطور قضية الزنوج في المجتمع الامريكي (٦٨) وقال فريق اخر ان ((الواقعية ليست منهجا يفرض على الفنان اتجاها جامدا او احكاما وقواعد مقررة من قبل ، بل هي دليل للانتاج الفني (٦٩) ، وقريب من هذا التعبير ما علق به الاستاذ كمال النجمي عما ينادي به الواقعيون في مصر ((من البقاء على السطح والوقوف عند المستوى المباشر للحوادث والاشياء (٧٠))). وصرخ نجيب سرور في وجه الجيل لكي يبحث عن قيادة جديدة (٧١) . ودعا الاستاذ عبد المحسن طه بدر الى ادب واقعي مخلص ((لا يفرض علينا بطولات زائفة)) (٧٢) . ومن المفيد ان يسجل كاتب هذه السطور انه قد تأثر بمقاييس هذا الاتجاه . وما زلت اعاني مشقة كبيرة في احتذاء الفهم الصحيح لطبيعة النقد والفن .

واذن ، فقد احس جيلنا بعمق الازمة ، وان عبر عنها تعبيرات متباينة. غير اننا لا ننسى من حصاد المرحلة كذلك ما اثاره الاتجاه من معارك ادبية بين الاجيال الشابة وجيل الرواد ، كان من نتائجها الاساسية اشتعال حركة فكرية عميقة خصبة ، ما اشد حاجتنا الى مثيلاتها دائما. وكان من هذه النتائج ايضا ان هيأت لنا المعركة نقطة جديدة للانطلاق في ابحاثنا النقدية . وارست في قلوبنا واجبا مقدسا للاحاطة التقييمية الشاملة ، بتراثنا القديم والحديث وتراث العالم كله .

وبعد ، فانه عزيز على نفسي ان اقول ما قلت في ظل الظروف الراهنة لبعض من جاء ذكرهم في البحث . وعزائي الوحيد انني ـ مثلهم ـ احد طلاب الحقيقة .

القاهرة — غالي شكري

(٦٦) راجع مجلة ((الشهر)) ـ عدد يناير سنة ١٩٥٩ .
(٦٧) راجع مجلة ((العلوم)) البيروتية ـ عدد يناير سنة ١٩٦٠
(٦٨) راجع كتاب(انت اسود)ـ دار القديم بالقاهرة ـ صدر عام ١٩٥٥
(٦٩) انظر مجلة (العالم العربي)ـ القاهرية ـ عدد اكتوبر سنة ١٩٥٥
(٧٠) ((العالم العربي)) ـ عدد يناير سنة ١٩٥٦
(٧١) راجع مقالة ((نحو صف ثالث)) بمجلة الاداب ـ العدد ٦ ، ٧ ، ٨ عام ١٩٥٨
(٧٢) راجع مقالة ((نحو ادب واقعي مخلص)) بمجلة الشهر ، عدد ٧ عام ١٩٥٨